



Yishu Lixiang Yu Shijue Biaoxian

雷礼锡 著

艺术理想与视觉表现

——达·芬奇艺术美学研究



华中师范大学出版社

YSLXYSJBX

艺术理想与视觉表现

——达·芬奇艺术美学研究

雷礼锡 著

湖北省教育厅2008年人文社科重点项目研究成果
襄樊学院学术著作出版基金资助项目成果



华中师范大学出版社
2008年·武汉

新出图证(鄂)字 10 号

图书在版编目(CIP)数据

艺术理想与视觉表现/雷礼锡著.

—武汉:华中师范大学出版社,2008.12

ISBN 978-7-5622-3859-1

I. 艺… II. 雷… III. 达·芬奇(1452—1519)—艺术美学—研究

IV. J01

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 201106 号

艺术理想与视觉表现

——达·芬奇艺术美学研究

◎雷礼锡 著

责任编辑:杨晓琴

责任校对:王 炜

封面设计:罗明波

编辑室:第五编辑室

电话:027—67867364

出版发行:华中师范大学出版社

社址:湖北省武汉市珞喻路 152 号

电话:027—67867076,67863426,67867371(发行部) 027—67861321(邮购)

传真:027—67863291

网址:<http://www.ccnpublish.com>

电子信箱:hscbs@public.wh.hb.cn

经销:新华书店湖北发行所

印刷:武汉中远印务有限公司

督印:章光琼

字数:207 千字

开本:787mm×1092mm 1/16

印张:12.25

版次:2008 年 12 月第 1 版

印次:2008 年 12 月第 1 次印刷

印数:1—2000

定价:25.00 元

欢迎上网查询、购书

敬告读者:欢迎举报盗版,请拨打举报电话 027—67861321

目 录

引 论	(1)
第一章 追求完美理想的艺术人生	(13)
第一节 艺术理想的孕育	(13)
第二节 理想化艺术风格的彰显	(20)
第三节 人文主义艺术理想的火炬	(22)
第四节 理想主义的余辉	(24)
第二章 达·芬奇艺术理想的历史成因	(27)
第一节 对古希腊以来的艺术理想观的吸收与消化	(27)
第二节 用科学精神滋养艺术理想	(33)
第三节 中国古典艺术美学的浸润	(43)
第四节 达·芬奇的艺术理想与神学	(48)
第三章 人是艺术的中心	(55)
第一节 上帝主宰下的人	(55)
第二节 让人挣脱上帝的桎梏	(58)
第三节 达·芬奇的人本主义艺术理想	(61)
第四节 以人为中心的理想化艺术表现	(65)
第四章 自然是艺术的范本	(70)
第一节 自然及其美的观念	(70)
第二节 自然作为美的作品	(75)
第三节 自然作为理想化艺术的范本	(79)
第五章 镜子为画家之师	(82)
第一节 “镜子说”的哲学基础	(83)

第二节	“镜子说”的四种内涵·····	(86)
第三节	作为艺术理想实现途径的“镜子说”·····	(89)
第六章	理想美的最高追求·····	(92)
第一节	理想美的渊源·····	(92)
第二节	理想美即和谐的艺术形式·····	(97)
第三节	理想美的要素·····	(100)
第七章	爱是通往理想美的途径·····	(105)
第一节	爱与美的内在联结·····	(105)
第二节	艺术家要有大爱精神·····	(107)
第三节	爱的体验·····	(109)
第八章	艺术理想的视觉化表现·····	(112)
第一节	理想化作为艺术理想的实现方式·····	(112)
第二节	文艺复兴时期的艺术理想化·····	(121)
第三节	达·芬奇的理想化艺术表现·····	(126)
第九章	《最后的晚餐》与理想化视觉表现·····	(136)
第一节	圣经中“最后的晚餐”事件·····	(136)
第二节	卡斯特尼奥：达·芬奇的构图来源·····	(137)
第三节	迪克·布茨：呈现世俗气息·····	(139)
第四节	达·芬奇：彰显完美的人性精神·····	(141)
第五节	丁托莱托：强调宗教体验·····	(145)
第六节	现代性的重构·····	(147)
第七节	小结·····	(148)
第十章	《岩间圣母》与理想化视觉表现·····	(151)
第一节	两件《岩间圣母》·····	(151)
第二节	题材的来源·····	(152)
第三节	神人和谐的视觉表现·····	(154)
第四节	其他圣母子形象·····	(157)
第五节	拉斐尔对达·芬奇的发扬·····	(160)

第十一章 《蒙娜丽莎》与理想化视觉表现	(166)
第一节 永恒的微笑	(167)
第二节 多样化的诠释	(171)
第十二章 结束语	(178)
第一节 简要的评述	(178)
第二节 历史影响	(180)
主要参考文献	(187)
后 记	(190)

引 论

在具体讨论达·芬奇（1452—1519）的艺术美学思想内容之前，对本书的研究意图与方法做一个简明的交代，应该是必要的。

缘 起

我对达·芬奇的最初印象，来自少年时代阅读的书本中介绍的故事，说他为了画出好画，便成天描画我们非常熟悉的鸡蛋，能够把一千个鸡蛋画成一千个模样。很多年后，我看到达·芬奇的一幅画，画中描绘的是一个裸体女人和一只天鹅，看起来很美，而且旁边有蛋壳，蛋壳里有天真活泼的孩子蹦跶出来，那蛋壳画得非常漂亮。在那时候，我已经懂得，这漂亮的蛋壳只是传递画面内在意味的一个细节，并不像我小时候想象的那样，只要画好了鸡蛋或蛋壳，就能画出好画。当然，我起初还不知道这画的故事内容，对画中的裸体女人还持有道德上的怀疑，只是偷偷地看这样的画面。再后来，接触了西方艺术史与西方文化史，我才知道那裸体的女人与天鹅原来全是“象征”形象，并非我所“看到”和理解的那样。

我终于明白了一点点，达·芬奇画鸡蛋的故事并不是我在少年时代所想象或理解的那样简单。就像我后来阅读达·芬奇的画论著作时明白的道理，如果一个画家只是能够把各式各样的个别鸡蛋画得都像是真的，这并不能保证画家能画出完美的画作。我阅读了朱光潜先生的《西方美学史》之后，进一步知道了一点，即，达·芬奇画鸡蛋的经历仅仅是他追求理想化艺术的基础。但是，理想化艺术究竟是什么？真的是通过画鸡蛋和深入的艺术思考相结合就能够实现的吗？如果这样，那达·芬奇应该在更早些的时候就能创造出《最后的晚餐》

与《蒙娜丽莎》这样杰出的作品，而不是等到较晚的时候。

后来，自己在学习美学的过程中，一直对自然科学知识抱有较高的热情，常常阅读数学、物理学、化学、生物学、宇宙与生命起源方面的著作。在阅读的过程中，发现达·芬奇居然在众多自然科学领域也留下了鲜明的足迹，甚至是，如果不谈到达·芬奇，西方的数学史、物理学史、光学史、解剖学史、生命史、自然哲学史等就称不上历史线索完整。

这显然不是一个现代意义上的画家或艺术家的形象，甚至不是历史上的众多画家或艺术家所能类比的。他太像一个伟大的科学家了。但是，汉语选译本的达·芬奇画论著作^①明确地提醒它的读者，达·芬奇不是一个想要抛开绘画艺术而从事单纯科学研究的人。他把自己所有的研究兴趣与研究活动都明确地指向“绘画”，也就是服务于绘画，以塑造完美的艺术形象，而这样的研究兴趣与研究活动对后来的自然科学发展产生了非常重要的影响。如果不了解一些具体的自然科学发展的历史事件，就很难理解达·芬奇为绘画艺术而进行的自然科学研究所做出的科学贡献居然会超过很多专业的自然科学家。

这的确是一个历史“怪人”。弗洛伊德说他是一个“伟大的疯子”，并声称所有伟大的艺术家都是“伟大的疯子”。按弗洛伊德的理解，达·芬奇的潜意识里具有恋母情结，这引导他画出了伟大的艺术作品《蒙娜丽莎》；或者说，《蒙娜丽莎》的创作深深地受益于他早年形成的恋母情结。弗洛伊德的解释自有他的道理，但是，这无法说服我去相信这样的情形：如果一个男画家深深地爱恋他的母亲，或一个女画家深深地爱恋她的父亲，就能够获得创造卓越艺术成就的精神或心理资本。

追溯西方艺术理想化的发展轨迹，便成了我头脑里的一根弦，仿佛让我看到了一星美妙的光亮，可以帮我理解曾经使我困惑的话题。2003年，我在承担《理想化的诞生与裂变：西方艺术美学思想研究》项目的时候，自然特别钟情于达·芬奇，还钟情于黑格尔，因为我在上大学一年级时读过黑格尔的《自然哲学》。后来，又根据我对达·芬奇艺术美学思想专题研究的笔记整理发表了一篇文章《论达·芬奇的理想化艺术美学思想》。

但是，我不想就此了结。我们所处的时代充斥着许多非古典主义艺术甚至反古典主义艺术，有些艺术美学著述还宣称达·芬奇艺术所代表的古典主

^① [意] 达·芬奇：《芬奇论绘画》，戴勉编译，北京：人民美术出版社，1986年。

义或理想主义艺术失去了现代价值，也有艺术界的专业人士认定这类古典主义作品已经不符合当代审美趣味了。但是，在多次西方古典艺术作品观展中，我发现很多观众仍然喜爱像达·芬奇作品这样的古典艺术。看来，所谓以达·芬奇作品为代表的古典主义艺术已经失去了现当代价值一说，并非真值命题。因此，我希望能够以自己的知识背景对此做出一种解答，就达·芬奇的艺术理想及其理想化的视觉表现作一个较系统的阐述。我也希望这种解答在某种范围与程度上能够吸引更多人重新关注与审视达·芬奇的艺术作品及其艺术美学，借以检省我们这个时代的艺术是否需要引入艺术理想的某些东西，以及如何引入。当然，每个人的问题意识存在差别，并且每个人对类似问题的具体理解与解决的方案存在个性化的差别。因而，我宁可认为自己的思考与解答首先属于我个人的兴趣与需要，在此基础上，我也愿意谋求一种开放式的对话交流的空间。

意 图

本书关心的论题是达·芬奇的艺术理想及其视觉表现途径，主要从以下三个部分来展开阐述。

首先，达·芬奇的艺术理想是怎样形成的。本书主要从两个侧面去理解其艺术理想的形成：一是从达·芬奇一生的艺术创作经历去考察其艺术理想的形成过程；二是从西方艺术理想的源流以及达·芬奇个人的科学研究活动方面去追溯达·芬奇艺术理想的形成原因。这是本书第一、二章的主要内容。

其次，达·芬奇的艺术理想的基本思想内容。这是其艺术美学思想的精华所在。本书第三到七章将具体阐述。

达·芬奇的艺术理想属于经验方法论基础上的“人本主义”美学追求。他重视人的感性能力、视觉能力，进而重视经验观察在认识自然、研究自然中的基础地位与重要作用。这意味着，与中世纪的正统神学相比，达·芬奇的艺术理想更加重视人的“此在性”活动及其所需的精神能力，这自然而然地表示他重视人的现实特性，而且这种此在的、现实的特性是“神圣的”、不可轻视的。这表明达·芬奇的艺术理想与基督教正统神学、经院哲学的重要差别与微妙的

关联。对他那个时代包括他自己的绘画作品，如果只是借助作品中的人物“形象”（如着衣的或裸露的人体）来解释其推崇人性精神的主张，说“他们虽然画着基督宗教题材的作品但借此传递了人的精神”，这无疑是对达·芬奇式的文艺复兴时期艺术大师的轻视乃至误解。他们大多数人都希望绘画艺术能够通过画面形象去传递符合形象本质的内在精神，这是他们的艺术理想的内核所在。对于并不抛弃上帝信仰的文艺复兴时期的艺术家们来说，如果画面形象是圣经人物或是众神，却在精神实质上传递着世俗人物的气息，那就表明他们所画的形象都是些神不神、人不人的东西，表明他们的作品在形式上与内容上缺乏有机的结合。这显然既不符合基督宗教精神的需要，也不符合人文精神的追求。严格地说，达·芬奇的绘画表明基督宗教精神正在向人间下移，或者说在将人间的精神上移到神界，这表示，将人置于神圣之下、上帝掌控之下的中世纪传统基督宗教精神在达·芬奇这里遭到了反思、反叛，但并非反叛或抛弃基督宗教信仰。或者说，这表明置于人性之上的神性在下降以靠近人性，同时也表明人性在上升以靠近神性。这种精神的下降与上升发生于西方传统基督宗教文化的神与人之间，构成了西方哲学与宗教思想大变迁的基础。我们知道，西方现代画家们在描绘“人”的形象的时候，常常并不是在画“人”的形貌，而是在画人的“精神”、人的“本质”，比如毕加索、马蒂斯，他们对人的本质的理解与描绘，是紧随当时的自然科学所引发的新思想、新观念的；但是，达·芬奇时代的众多画家们所理解的“人”的本质和精神却是从基督宗教精神中传承下来的，这注定了他们所描绘的“人”首先是神性的。如果出现了与基督宗教精神完全无关的世俗人情特征，那可能正好是达·芬奇所批评的结果：那些画家没有深入到人与自然的本质中去理解并描绘其形象。他们缺少一种理想化的经验方法，这种方法要求以视觉方式来表现最本质、最完美的事物。

因此，达·芬奇的艺术理想必然涉及另一个重要的论题，即自然与艺术的关系问题。对达·芬奇来说，自然首先是一个经验世界，但这个经验世界富于秩序性，有着完美的和谐特征。一般人看不到自然的这个特征，因为他们或者沉迷于数学科学而把自然本性表现成抽象的规则，或者没有将心灵与理性投入自然事物中，看不出隐藏在事物表象中的内在完美形象。达·芬奇主张画家们热爱自然、研究自然，视自然为艺术的范本，因为自然本身就是最完美的作品。达·芬奇的这个见解非常富于启发性。在西方美学史上，自然与自然美的问题历来被置于“艺术美”之下，遭受许多人的轻视、贬低或批评。18世纪以后，

西方艺术史与美学史才透出对自然的关注与热情，康德对自然美的讨论、黑格尔对绘画作品中风景问题的讨论，无不存在着达·芬奇艺术美学思想的影子。

既然达·芬奇承认自然是最完美的作品，是艺术的范本，这就必然要涉及他反复谈论过的“镜子”问题。达·芬奇详细地研究并描述过自然界里无处不在的镜子式反射现象。这既是一个自然科学研究的范畴，也是与他的艺术美学紧密相连的问题，他就是在这个基础上更多地谈论镜子与绘画的关系。他反对画家像镜子反映物像那样作画，因为这类画家只会描画自然事物的外部表象。他推崇真正的画家能够像镜子一样描画完美的自然事物形象，因为这样的画家能深入研究并理解自然事物的完美和谐特征，并加以视觉化的表现。非常明显，达·芬奇所谈的镜子具有多种含义。当他提倡“镜子是画家之师”的时候，他这里的“镜子”其实就是艺术家们描画完美自然事物形象所必需的卓越观察与再现能力。

需要进一步阐明的是，达·芬奇的“镜子说”，既不是简单的、机械的“反映论”，也不是“唯心论”，而是理想化的表现论。这种理想化的表现论的宗旨在于追求理想美。达·芬奇的理想美不是柏拉图式的“理念化”、“本体化”的理想美，否则他就不是崇尚经验的代表；也不是中世纪正统神学的“精神化”、“神圣化”的理想美，否则他就不是传统基督宗教精神的批评者。达·芬奇的理想美是以模仿完美自然为基础而实现的艺术美，尤其推崇视觉化的艺术表现形式及其和谐美的特质。在他看来，自然是一件完美的作品，能够表现这完美作品的形式只有绘画艺术，因为其他科学或其他艺术形式要么只是表现自然的本质性，要么只是表现自然的完美性，都无法将二者完美地结合起来以便表现既完美又符合自然本性的形式。

达·芬奇把爱视为实现理想美的必然途径。爱是通往理想美、艺术美的非常重要的精神条件。虽然从《芬奇论绘画》中看不出他本人对爱的讨论有清晰的哲学条理，但他从追求艺术理想的角度阐明了自己对爱的基本理解，同时也提醒我们，他对爱的理解与体验具有独特的宗教信仰体验的性质。对这个问题的解释有助于我们深入理解达·芬奇的感情世界。

最后，本书以达·芬奇最重要的代表作品《最后的晚餐》、《岩间圣母》、《蒙娜丽莎》为例，从第八章到第十一章分别阐明其艺术理想是如何通过视觉化表现方式来实现的。其中分析了这种理想化视觉表现方式在其三件重要作品中的具体表现特征，也从总体上分析了达·芬奇理想化视觉表现方式的基本特点，

在此讨论过程中也涉及达·芬奇的其他重要作品。通过对达·芬奇若干艺术作品的具体分析，可以发现，理想化的视觉表现方式涵盖了诸多重要的途径：

一、对画面形象所涉及的各种细节（局部）的完美表现及其整体上的完美统一与结合，亦即达·芬奇追求构图上的完美。在达·芬奇的作品中，画面中的任何细节不仅都是重要的，而且都是服务于整体的，他反对画家在创作任何一件绘画作品的过程中轻视或忽略其画面的任何细节。

二、作品的局部及其统一所形成的整体必须再现真实完美的自然特征，亦即绘画形象的表现意义上的完美主义。绘画首先是对自然本质形象的摹仿与再现。但是，绘画既然是再现真实的自然，那“真实”究竟意味着什么？对此问题历来就有不同见解，问题的关键在于画家们如何认识和理解自然的本性。达·芬奇将自然的本性理解成丰富而具体的完美、富有内在秩序的和谐，这一切又有赖于人的经验去验证，也需要诉诸经验表现如绘画方式。这表明达·芬奇描绘的艺术形象并非单纯的直观所看见的画面人物、风景要素之类的东西，而是通过画面人物与风景要素呈现出来的完美自然。通常所见到的画面人物与风景现象总是体现为具体的个别事物的形象，而达·芬奇真正要表现的并非这类“个别事物”，而是从个别事物里抽象、概括出来的“一般事物”的真实形象。人不是个别的人，而是具有普遍性的完美本质的人；风景也不是个别的风景，而是具有完美本质特点的风景；同时，人与风景的统一不是个别的人与个别风景的统一，而是完美的人与完美的风景所构成的整个自然形象。这个自然形象是必须通过经验中介而由理智去认识、再现的神圣而完美的对象。因此，要从达·芬奇的艺术作品中寻找出人物原型，即使有幸能够找到，那也并不完全吻合达·芬奇的艺术美学宗旨。

达·芬奇一生研究过许多自然问题，也研究过绘画创作中涉及的许多表现技巧问题，都是围绕上述完美主义要求而展开并加以应用的。

方 法

本书既然是针对达·芬奇艺术理想的专题研究，自然属于艺术美学的基本范畴，既不是针对达·芬奇艺术作品的形式分析或解读，也不是单纯的理论演

绎，而是美学研究与艺术形式风格分析相结合的艺术美学研究模式。

在达·芬奇的艺术世界里，审美理想及其基础上的艺术理想是核心与基础。他追求运用绘画艺术的手段表现和谐而完美的自然事物。和谐与完美是自然的本质特征，而人通过经验观察所看到的具体事物并不都代表完美、和谐的自然。达·芬奇强调经验是认识自然的途径，是检验人们认识自然本性的中介。这种经验是以人的视觉为基础的，但并非就是视觉经验，而是基于视觉经验所形成的理性的经验，是理智与经验的统一方式。数学就是理智与经验相统一的方式，绘画也是。但是，只有绘画（而不是数学）才能表现自然的完美形象。

达·芬奇的这种艺术理想之成为艺术理想，在于有理想化的艺术手法的参证，而理想化的艺术手法正是艺术理想得以实现的手段。所谓理想化，就是在视觉表现（绘画）的过程中，将同类事物中各个别事物的优美特征加以集中再现，塑造出这类事物的完美形象。在达·芬奇那里，艺术所表现的对象是作为“自然事物”的所谓“同类事物”，可以称作“类型事物”，不是“个别事物”。个别事物只是其艺术表现的基础，是通过素描积累、提炼完美艺术形象的材料来源。艺术作品中的形象有着个别事物的影子与特点，但并非个别事物的替身或形象。通过这种理想化的艺术手法，达·芬奇在艺术领域中真正实现了个别与一般的完美统一。在达·芬奇看来，数学与哲学无法真正实现个别与一般的完美统一，至少数学与哲学从自然里所发现或表现出来的对象不是满足人们经验认识的完美形象。他认为只有绘画能够担当此任。

因此，理解达·芬奇的艺术理想，不能脱离他的理想化创作方式。他把二者紧密联系，当作人们认识自然真理（真实的自然本质）的最佳途径。为了深入揭示与理解达·芬奇艺术理想的这种特征，本书的写作尽量做到以下几点。

第一，借鉴基督宗教文化研究的视野。这是把达·芬奇的艺术理想及其艺术作品还原到他自身的文化背景所必需的方法。

就达·芬奇艺术与艺术美学问题的汉语研究历史来说，基督宗教文化曾经是一个缺失的语境。有人把达·芬奇看作“反基督教”的代表人物，也有人并不考虑或不充分考虑其作品或艺术美学的基督宗教文化特征。在这种情况下，针对他的艺术作品的形式分析或形式美学阐释，免不了会肢解达·芬奇的艺术精神。现在，随着人们对文艺复兴人文主义的本质有了日益深入的了解，对西方艺术与基督宗教的复杂关系也有了更多了解，达·芬奇艺术美学与艺术创作中的基督宗教文化特质自然也要得到正视。在此基础上，适合各自文化特点的

中西艺术才能纳入到有效的对话与交流框架中。

这里需要特别说明一点。作为达·芬奇艺术美学得以生成的文化基础即基督宗教文化，曾经遭到过极“左”思潮下的极端否定，现在也仍然有人持有偏狭的看法。宗教作为人类历史的产物，它难免存在属于其所在历史时代的痕迹与局限性，但这并不等于一切在过去的历史中形成的文化现象都是毫无价值的。实际上，任何宗教都有其对人与世界的看法，并构成宗教哲学或宗教思想观念，里面存在着值得后人或反省或学习的因素。单纯地抱着绝对否定的批判态度，或者单纯地抱着绝对肯定的接受态度，都可能从思维上、精神上甚至行动上陷入误区。就基督宗教而言，企图寻求一种绝对化、理想化的善良道德标准（由神圣、上帝、神来担当）以保障世界秩序，这种思想观念的确与中国传统儒家精神存在可沟通之处；而基督宗教由此演绎出来的一些神学理论与宗教制度是值得反省的。比如说，它主张理想化的道德世界不在人世间，只在天堂上，视天堂为人生幸福的终极保障，而视现世人生为罪恶的载体，这显然缺乏对人的现世生存权利与需求的尊重。实际上，达·芬奇时代及其之后的许多西方思想家与文学艺术家就是在这个意义上批判基督宗教的，但他们很多人并未认真想过要推翻人的精神信仰中的“上帝”。对他们来说，信仰上帝与批判基督宗教制度中的缺陷并不矛盾。今天，在我们深入认识与理解西方文化艺术的过程中，如果仍然完全忽视西方历史文化的特有性质，将既不利于我们得到正确的认识与理解，也不利于实现中西文化艺术的交流、沟通、对话、互补，这无异于是在将自己置身于全球化的文化语境与发展之外。

第二，将达·芬奇的艺术美学纳入到西方美学史的框架中加以辨析和理解。

文艺复兴号称是古典文化的复兴运动，尤其是亚里士多德的思想对其影响较大，这一点从达·芬奇的艺术理想中就可以看出。但是，达·芬奇的艺术理想并非亚里士多德的艺术模仿学说的翻版，而是有所继承、有所发挥。同样地，达·芬奇也对中世纪正统神学中的有关艺术美学的思想作了新的理解与发挥。在后来的康德与黑格尔的美学思想体系中，总能或多或少地看到达·芬奇的影子，更不用说达·芬奇的艺术杰作为后来的西方艺术大师们所提供的灵感与启发。通过这种历史的考察，我们能够理解达·芬奇的艺术理想并非只是停留在特定时期中的光辉环节，它依然以或彼或此的方式、或大或小的力度参与着后续的发展。这本身就证明了达·芬奇艺术理想的独特生命力，见证了达·芬奇艺术美学思想的魅力和历史影响力。

但是，过去从事西方美学史研究的有些人对于达·芬奇算不算文艺复兴时期的美学家、有无美学思想的问题却存在争议，这些争议可大致归纳为如下四种看法：

第一种看法，不承认他有美学思想，认为他充其量只是有一些关于绘画理论、艺术学理论的看法与见解。鲍桑葵就认为，如果简单地“想在文艺复兴的广阔领域中漫游，寻找美学的踪迹的话，他的著作就一定是乏味的”^①。他还认为文艺复兴的艺术大发展实际上向人们说明了这一点：“那种认为伟大的艺术家在创作中都要受某种美学处方的指导的看法，已经破产了。”^② 还有些西方美学史专题著作或教材干脆不提中世纪，不提达·芬奇。

第二种看法，承认他有美学方面的见解与看法，但是不系统、不全面，认为他主要还是一个杰出的艺术创作家。国内学人多持这种意见，因而在西方美学史教材或专著中，也只择其若干美学见解简要介绍。

第三种看法，认为他既有扎实的艺术实践，也有丰富的美学思想，正是二者的结合，才能产生他这样伟大的艺术家，但是其美学思想仍然缺乏系统性与体系性。比如前苏联的奥夫相尼科夫在《美学思想史》^③中就持这种见解。

第四种看法，认为他是一个伟大的美学理论家。比如前苏联的索柯洛夫称达·芬奇是“文艺复兴时期最大的美学理论家”^④。但索科洛夫没有清晰地勾勒出达·芬奇的美学理论体系的内容与特点。

如何理解达·芬奇的美学思想的理论品质？首先，我们必须承认，每个时代、每个思想家关注同一问题的方式，如使用的语言、概念和推理方式，并不完全一样。我们不能用自己关注问题的方式去理解过去的时代、过去的思想家关注问题的方式。达·芬奇理解和研究美学的具体方式，与我们今天并不相同。这就产生了这样一个问题：到底是达·芬奇没有美学思想，还是我们不理解他那个时代以及他本人解决美学问题的思维方式？我们知道，任何思想及其表述

① [英] 鲍桑葵：《美学史》，张今译，北京：商务印书馆，1997年，第199页。

② [英] 鲍桑葵：《美学史》，张今译，北京：商务印书馆，1997年，第200页。

③ [苏] O. M. Ф. 奥夫相尼科夫：《美学思想史》，吴安迪译，西安：陕西人民出版社，1986年。

④ [苏] B. B. 索柯洛夫：《文艺复兴时期哲学概论》，汤侠生译，北京：北京大学出版社，1983年，第127页。

方式都有着相应的时代特点。古希腊人谈美，古罗马人也谈美，但他们具体谈美的立场、出发点、语言概念体系并不相同。比如古希腊人看重和谐，古罗马人推崇崇高，这表明他们之间的核心观念的表述方式存在重要区别。文艺复兴时期的艺术家们讲艺术的美，西方现代艺术家们也讲艺术的美，但前者看重艺术形象本身的完美用以揭示事物本质上的完美结构，后者更加看重通过艺术形象的描绘来直接表现事物在人的直观或直觉上的实际内蕴与特点；前者表现为以理智、逻辑来理解事物的本质，后者表现为以经验感受、经验直觉来直观事物本质。文艺复兴时期的艺术家当然也追求艺术意义、艺术精神，但他们通过自己时代的艺术形式来表达这种追求，崇高、尊严、完美成为理解其艺术形式不可缺少的因素。而现代西方艺术追求直接的表现与抒发，丑陋、卑鄙、缺损之类也因为人的认识所及而成为艺术形式的元素。中国古代谈美，讲求“言外之意”，追求“只可意会，不可言传”的“境界”，也就是讲美的非确定性；而现在追求美的确定性。与之相关，中国古代美学并不通过唯一确定的概念来表述，也没有严格确定的“概念体系”，当然不会有由一堆概念借助抽象的逻辑关系而形成的所谓学科理论形态。现在不同，谁要讲美学思想，没有中心概念或逻辑起点及其所组成的相关理论体系，就不能算美学思想。哪怕是讨论非确定性的审美感受，也要有确定性的概念及其理论形式。可见，每个时代都有自己解决美学问题的方式，我们不能依据今天的解决方式去否定其他时代的解决方式，并认定其他时代由于没有相同的解决方式也就没有相应的美学思想体系。人类在解决自己生存与发展中所面临的各种复杂问题方面，各时代都是一样的，差别就在于这些问题的具体表现形式不同，人们的处理方式不同，处理之后的表述方式也不同。因此，说文艺复兴时期的艺术家们（包括达·芬奇）不太关注美学，认为他们没有美学思想和美学体系，是值得推敲和反思的。

就理论与表述同艺术思考与表现之间的关系来说，实际上，人们很难继续用所谓的“感性思维”与“理论思维”来区分艺术家与美学家（理论家）。如果我们坚持要说康德是一个长于理论思维的思想家，而达·芬奇是长于感性思维的创作家，恐怕并没有传递具有实质价值的东西。如果留心康德的著作，就会发现，康德就像一只蜜蜂一样，在他的一生中顽强地织造着他的体系，一种形式完美的思想体系；而达·芬奇同样像一只蜜蜂一样，在他的一生中顽强地赋予作品形式以完美的内涵。康德要给“观念”一个完美的体系化的形式，

达·芬奇则要给“形式”一个完美的体系化的内蕴。他们在理论思维品质与精神生活方式上孰优孰劣，谁有体系谁没有体系，恐怕不是鲍桑葵的偏见所能完全解答的。当艺术家不因其创造能力而自视高人一等（如苏格拉底所言）的时候，当理论家不因其思想能力而将思想凌驾于世界之上（如黑格尔在《小逻辑》中所谈到）的时候，这个世界就会更趋近于精神平等了。达·芬奇就借助他的理想化艺术美学方式试图拉近人与神的距离，试图让人与自然、让整个世界更加平和、协调、完美，就如我们在他的作品里所能感受到的那样。

其次，我们要明确，在艺术与美学领域方面，文艺复兴时期的思想特点、时代任务以及达·芬奇所起的作用到底是什么。这个问题直接影响到文艺复兴时期的思想家与艺术家们解决艺术与美学问题的具体思维方式。应该说，文艺复兴时期很大程度上属于科学与人学的启蒙时代。中世纪的经院神学与形而上学思考问题的方式，要由经验的、实验的自然科学来取代；上帝的尊严与光辉，要由世俗的人的自由、尊严与崇高来取代。在这种时代思潮面前，艺术的任务当然不可能游离在外。于是，艺术家们的首要任务就是必须解决自然科学如何在艺术中得以实现。如果艺术不能实现与科学、人学的沟通，不能在具体的艺术创作中体现科学精神、人本精神，那还谈什么富有文艺复兴时代特色的“复兴艺术”？理解文艺复兴时期的艺术，只有在这个基础上才能成立。为此，文艺复兴时期的艺术家们，用了很大的精力来研究自然科学，研究现实生活中的真实的人与人体，这才得以把自然科学转化成具体的艺术创作方法，如透视图、明暗法（阴影法）、色彩的分析与调配，也才得以把真人当作模特并形成了艺术创作中至今沿用的画人体模特的训练方法。在这种看起来只是艺术技法变化的背后，实际上是深刻的、强烈的思想观念的变更。如果没有这种思想上的重大变化，也不会刺激艺术家们去追求艺术技法上的重大变更。文艺复兴时期本身就是一个思想的时代，比如与达·芬奇同时代的阿尔伯蒂写过《论建筑》、《论绘画》，佛兰切斯卡写过《绘画透视学》。事实上，许多文艺复兴时期的人文主义者都关注理论思考与研究，写下了大量的理论著作，这并不是思想与学说贫乏的时代。不仅如此，他们的思想更是变成了具体的实践行动，而不是只留下了体系化的理论学说。正因为如此，前苏联美学家奥夫相尼科夫曾经精当地指出：“文艺复兴时期美学的最重要的特点之一，就是同艺术实践保持最紧密的联系。这不是抽象的哲学美学，而是具体的美学，其目的在于解决艺术的具体问